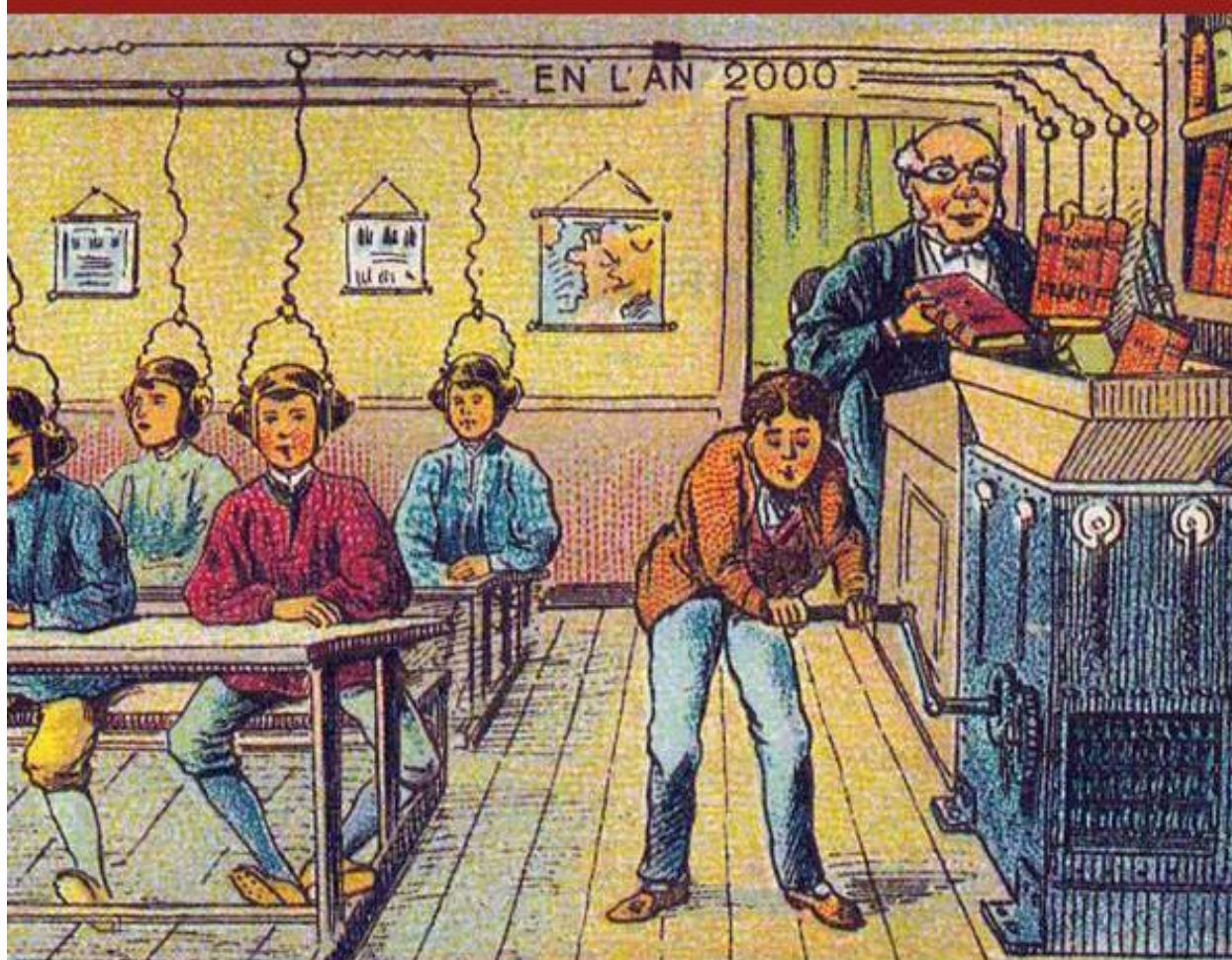


Asociación de Historia Contemporánea
Actas del XIV Congreso

DEL SIGLO XIX AL XXI. TENDENCIAS Y DEBATES
(Alicante, 20-22 de septiembre de 2018)

Mónica Moreno Seco (coord.)
Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)



**BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES**
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2019

Asociación de Historia Contemporánea. Congreso (14.º. 2018. Alicante)

Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Universidad de Alicante 20-22 de septiembre de 2018 / Mónica Moreno Seco (coord.) & Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2019. 2019 pp.

ISBN: 978-84-17422-62-2

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.

Este libro está sujeto a una licencia de “Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)” de Creative Commons.



© 2019, Asociación de Historia Contemporánea. Congreso

Algunos derechos reservados

ISBN: 978-84-17422-62-2

Portada: *At School*, Jean-Marc Côté, h. 1900.

LA IMAGEN DE LA MUJER ARTISTA EN LOS ENSAYOS DE CONCEPCIÓN GIMENO DE FLAQUER*

África Cabanillas Casafranca

(Universidad Nacional de Educación a Distancia-UNED)

Introducción

Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919) fue una de las figuras más sobresalientes del primer feminismo español. Periodista y escritora de profesión, tuvo un compromiso muy firme y valiente con la mejora de la condición de las mujeres, que se puso de manifiesto no solo en sus textos, sino en la dirección de publicaciones periódicas, la participación en asociaciones y en su trayectoria vital.

Desde el principio, mostró un enorme interés por el papel que las mujeres desempeñaron en la cultura: la literatura, la música y también el arte. Sin embargo, lo que es realmente importante es que analizó y denunció la relación entre las mujeres y las artes plásticas desde una nueva óptica que ponía en cuestión su tradicional papel pasivo y sumiso, o lo que es lo mismo, la mujer como objeto -musa, inspiradora, modelo- y el hombre como sujeto -artista, creador, genio-. La importancia de estos escritos radica en que en ellos se aplican por primera vez los instrumentos críticos del feminismo, aunque rudimentarios, en lo que respecta al estudio del arte. En ellos defendió las especiales aptitudes de las mujeres para el arte y la positiva influencia que el cultivo de esta actividad podía ejercer en ellas -así como en sus hijos e hijas, a los que debía educar-; a la vez que denunció los obstáculos que tenían que sortear aquellas mujeres que querían desarrollar una carrera artística profesional, en particular, su limitada formación, la crítica galante y las calumnias de las que eran objeto y la severidad con la que se juzgaban sus obras.

Sus escritos sobre el tema de la mujer y el arte están desordenados y esparcidos en su producción periodística y literaria, pudiéndose encontrar, sobre todo, en sus artículos y ensayos feministas, los cuales, con frecuencia, reservan algún espacio a su papel en la cultura. Tres son los libros que mejor reflejan sus ideas a este respecto: *La mujer española*, *Evangelios de la mujer* y *La mujer intelectual*, publicados en 1877, 1900 y 1901, respectivamente; que recopilan ideas que, en su mayor parte, habían aparecido antes en la prensa.

Concepción Gimeno de Flaquer ha despertado limitado interés entre los investigadores e investigadoras hasta hace poco tiempo. Los trabajos más completos son los de Marina Bianchi, quien, además de otros textos, le dedicó un interesante capítulo del libro *Escritoras y pensadoras europeas*, de 2007, y Margarita Pintos, autora de la única monografía hasta la fecha sobre la autora: *Concepción Gimeno de Flaquer. Del sí de las niñas al yo de las mujeres*, publicada en 2016. Aparte de un reducido número de artículos y actas de seminarios y congresos, sobre esta escritora se incluye alguna información, siempre escasa, en libros de carácter general que abordan el papel de las mujeres en la literatura o en la cultura. Este es el caso de en *Escritoras españolas del siglo XIX*, de María del Carmen Simón Palmer; *Breve historia feminista de la literatura española* -el

* Esta comunicación se encuadra en el trabajo del grupo de investigación de la UNED *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20).

volumen que va del siglo XIX hasta la actualidad-, coordinada por Iris M. Zavala, y *Las modernas de Madrid*, de Shirley Mangini. Por lo demás, tan solo se ha reeditado uno de sus libros, *La mujer española*, en 2009. Si bien tres años antes, en la antología *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*, cuya edición estuvo a cargo de Anna Caballé, se incluyó un capítulo de este mismo ensayo: «La literata en España», acompañado de una sumaria biografía de la escritora.

Una vida dedicada al feminismo

Concepción Gimeno de Flaquer fue una notable escritora y pionera del feminismo español. En un momento en que las mujeres empezaban lentamente a abrirse camino en el periodismo y la literatura, creó y dirigió varias revistas femeninas, publicó novelas, cuentos y ensayos; además de ser una renombrada conferenciante, tanto en España como en varios países de Latinoamérica.

El feminismo surgió en España en torno a 1875, con cinco décadas de retraso respecto del feminismo internacional: angloamericano, francés y alemán. Las causas de este atraso fueron principalmente la enorme influencia de la Iglesia católica -en especial entre las mujeres-, la escasa difusión de las ideas ilustradas, la lenta e incompleta industrialización y las fuertes tensiones políticas y sociales que caracterizaron el siglo XIX y los primeros decenios del XX²⁷⁰⁹.

Al principio, en el último cuarto del siglo XIX, entre las feministas destacaron individualidades, es decir, pensadoras adelantadas a su tiempo que contaron con muy escaso apoyo social. Este fue el caso de nuestra escritora, Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán. Sin embargo, en la década de los veinte y, de un modo especial, en los años treinta del siglo XX, fue ganando terreno un verdadero movimiento feminista, como lo pone de manifiesto la proliferación de asociaciones de mujeres, dirigidas por y para ellas²⁷¹⁰.

Concepción Gimeno Gil [Imagen 1] nació en Alcañiz (Teruel) en 1850. Vivió y se educó en Zaragoza hasta los veinte años, cuando se trasladó a Madrid. Allí entró en contacto con los principales círculos literarios, en los que entabló amistad con destacadas mujeres, como Faustina Sáez de Melgar y la Baronesa de Wilson, y empezó a cultivar el periodismo. Fue una escritora precoz, publicando su primer artículo, «A los impugnadores del bello sexo», en 1869 en el periódico zaragozano *El Trovador del Ebro*. A partir de entonces, se embarcó en multitud de proyectos periodísticos, pues no solo escribió, sino que creó y dirigió otras muchas publicaciones periódicas. En 1873 fundó en Barcelona la revista semanal *La Ilustración de la Mujer*, desde la que defendió los derechos femeninos, sobre todo a la educación, y en la que estuvo al frente hasta 1883²⁷¹¹.

²⁷⁰⁹ Geraldine M. SCANLON: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI, 1976, p. 6.

²⁷¹⁰ Pilar FOLGUERA (comp.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1988, p. 44.

²⁷¹¹ Margarita PINTOS: *Concepción Gimeno de Flaquer. Del sí de las niñas al yo de las mujeres*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Plaza y Valdés Eds., 2016, pp. 26-27.



Imagen 1. Retrato fotográfico de Concepción Gimeno de Flaquer

En 1879, a la edad de veintinueve años, se casó con el periodista catalán Francisco de Paula Flaquer, director de *El Álbum Ibero-Americano* de Madrid y *La Aurora* de Matanzas de Cuba. Desde ese momento, la autora añadió el apellido de su marido al suyo para firmar sus textos. El matrimonio viajó por Portugal y vivió un tiempo en Francia, antes de instalarse en México en 1883. Allí la autora fundó otra publicación femenina: *El Álbum de la Mujer*. Por sus escritos en la prensa, así como por sus libros y conferencias de tema americanista, recibió muchas distinciones y un gran reconocimiento del Gobierno de México y de otras naciones de Latinoamérica.

Volvió a España en 1890, tras la muerte de su marido, estableciéndose de forma definitiva en Madrid. A partir de 1889 y a lo largo de veintisiete años, se encargó de la dirección de *El Álbum Ibero-Americano*, revista semanal que hasta entonces había estado bajo la supervisión de su esposo. También colaboró con regularidad en otras muchas publicaciones como *El Correo de la Moda*, *La Mujer* o *La Correspondencia de España*. Aparte, durante estos años tuvo una tertulia literaria en su casa y frecuentó algunos salones aristocráticos de la capital²⁷¹².

Junto al periodismo, cultivó la narración. La primera de sus novelas, impresa en 1873, fue *Victorina o heroísmo del corazón*, a la que le siguieron *El doctor alemán* y *¿Culpa o expiación?*, entre otras. Además, fue autora de varios cuentos, entre los que destaca *Una Eva moderna*, el último que publicó. Aunque de tono romántico y sentimental, la autora incorpora en sus narraciones algunas de las nuevas ideas en torno a la emancipación de la mujer. Feminista católica y moderada, reivindicaba el derecho de las mujeres a la educación, a escribir y a crear, así como a la independencia económica mediante el ejercicio de profesiones bien remuneradas. Sin embargo,

²⁷¹² Anna CABALLÉ, (ed.): *La vida escrita por las mujeres. La pluma como espada*, vol. III, Barcelona, Lumen, 2004, pp. 542-543.

la intención didáctica es mucho más patente en sus ensayos, la parte más importante de su producción. Entre ellos sobresalen *La mujer española*, el primero de los dieciséis que escribió, aparecido en 1877, y *La mujer juzgada por una mujer*, que tuvo tan buena acogida desde su publicación en 1887 que llegaron a tirarse hasta nueve ediciones²⁷¹³.

También pronunció conferencias en el Ateneo de Madrid [Imagen 2] y en otras ciudades españolas, con las cuales obtuvo un gran éxito. En ellas abordó principalmente temas relacionados con la mujer, en particular con la cultura y la historia. También dio conferencias en Italia y varios países de Latinoamérica, ya que a partir de 1911 hizo una larga gira por América del Sur.

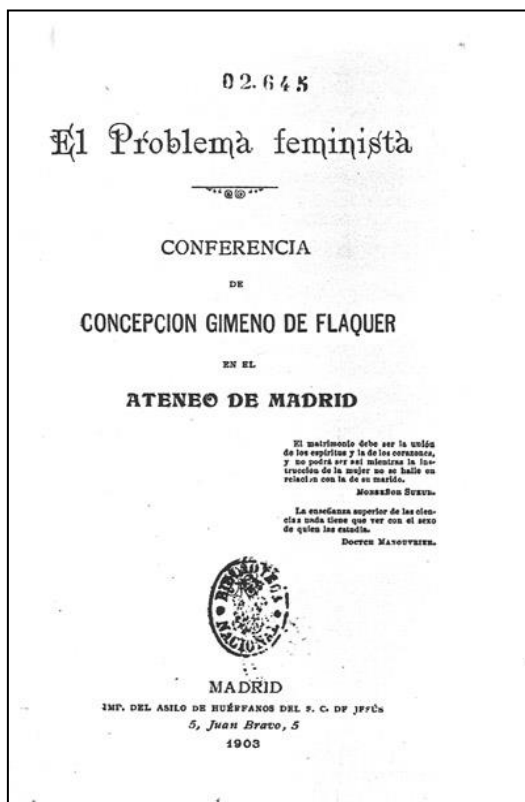


Imagen 2. Conferencia de Concepción Gimeno de Flaquer titulada «El Problema feminista». La pronunció en el Ateneo de Madrid y se publicó en 1903

La fecha de su muerte es incierta, si bien, según la mayoría de las autoras que la han estudiado, falleció en 1919 por causas que no se conocen²⁷¹⁴.

²⁷¹³ Marina BIANCHI: «La lucha feminista de María Concepción Gimeno de Flaquer. Teoría y actuación», en Mercedes ARRIAGA FLOREZ (dir.): *Escritoras y pensadoras europeas*, Sevilla, Arcibel, 2007, p. 97.

²⁷¹⁴ Maryellen BIEDER: «Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista», en Iris M. ZAVALA (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La literatura escrita por mujer, Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, vol. V, Barcelona, Antrophos, 1998, pp. 104-105.

Las aptitudes de las mujeres para el arte

Durante toda la historia, ha habido mujeres artistas del mismo modo que han existido unos estereotipos sobre ellas y sus obras que las han minusvalorado, y cuya principal finalidad ha sido defender la creación artística como una categoría exclusivamente masculina. Tal y como hoy se conocen, los prejuicios sobre las artistas se formaron a partir del Renacimiento, cuando aparecieron la idea del genio y la separación entre trabajo intelectual -arte- y manual -artesanía-. Pero su consolidación se produjo en el XVIII, al crearse un nuevo ideal de feminidad, con la estricta división del espacio doméstico -femenino-, relacionado con la naturaleza y con la reproducción, y público -masculino-, vinculado a la política y a la cultura.

A las «mujeres artistas» se las ha agrupado casi siempre en un colectivo homogéneo formado por unos pocos casos y radicalmente separado del universo de los verdaderos creadores -masculinos-. Se las ha relegado a una categoría diferente a la de la principal corriente cultural y la actividad pública, lo que se reflejaba en el hecho de que normalmente se las comparase entre sí, pero rara vez con artistas varones. A ellas se las relacionaba con las supuestas características naturales femeninas: sentimentalismo, gracia, dulzura, ingenuidad... De este modo, se negaba la autonomía e individualidad de las mujeres artistas, que han permanecido en el anonimato.

Otro de los prejuicios más extendidos acerca de la mujer y el arte ha consistido en la negación del genio femenino, lo que ha hecho imposible, al menos en principio, que la mujer haya llegado a crear obras extraordinarias. La concepción romántica del genio, que era la que, si bien con variaciones, perduró a lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX, excluía a las mujeres de esta categoría al considerar que sus características físicas y psicológicas eran inferiores a las de los hombres. La originalidad, la imaginación, la energía...; en definitiva, la creatividad, eran atributos exclusivamente masculinos. Por eso, y en el mejor de los casos, la mujer podía tener ingenio, talento o gracia²⁷¹⁵.

Tradicionalmente, se han atribuido determinadas técnicas y géneros a las artistas. Su supuesta naturaleza pasiva, delicada y paciente hacía que las técnicas que se consideraban idóneas para las mujeres fuesen: el pastel, la acuarela, la miniatura, el grabado y la ilustración -obras que eran por lo general de formato reducido-; y los géneros: el retrato, el paisaje; así como la pintura de flores. Todos ellos inferiores en la jerarquía de las artes, para las que presuntamente solo se requería habilidad manual y que en muchos de los casos eran tenidos como un pasatiempo y no como una dedicación profesional²⁷¹⁶.

Concepción Gimeno de Flaquer arremetió contra la opinión general y se opuso a muchos de estos prejuicios. Sus opiniones sobre este asunto se hallan de forma ocasional y dispersa en ciertas páginas de su abundante producción. O bien en aquellas en las que abordan el tema del arte, y en las que de forma puntual aparecen mujeres creadoras, o bien en las que reflexionan acerca de la mujer, que con frecuencia reservan algún espacio a su papel en la cultura y el arte. Aparte de los textos periodísticos, tuvieron particular importancia en este sentido los ensayos feministas. Entre 1877 y 1901 aparecieron *La mujer española*, *Evangelios de la mujer* y *La mujer intelectual*. En el primero de estos libros, en el capítulo titulado «Aptitud de la mujer para las Artes», se encuentra desarrollado su pensamiento en lo que respecta al arte y la mujer, que analizaremos a continuación.

²⁷¹⁵ Christine BATTERSBY: *Gender and Genius. Towards a feminist aesthetics*, Londres, The Women's Press, 1989, pp. 49-57.

²⁷¹⁶ Roszika PARKER y Griselda POLLOCK: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Harper & Collins, 1981, p. 13.

En *Evangelios de la mujer*, el capítulo «Facultades de la mujer», prácticamente reproduce el capítulo: «Aptitud de la mujer para las Artes», al que nos acabamos de referir. Mientras, en el libro *La mujer intelectual* incluye el capítulo «Escultoras de nuestro días», en el que recoge información sobre un nutrido número de mujeres escultoras. Otros ensayos en los que pueden espigarse nombres de mujeres artistas e ideas sobre este tema son: *La mujer juzgada por una mujer*, *Mujeres de raza latina* [Imagen 3] y *Mujeres de regia estirpe*, publicados en 1882, 1904 y 1907, respectivamente.

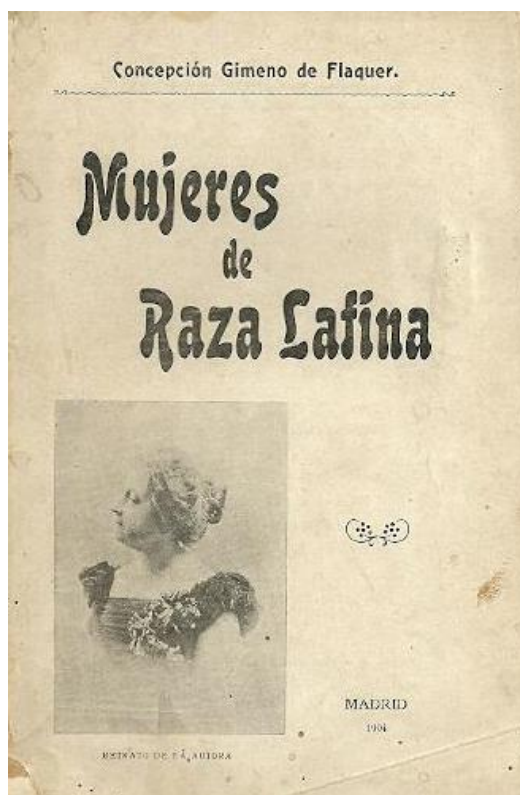


Imagen 3. Portada del ensayo *Mujeres de raza latina*, de Concepción Gimeno de Flaquer, publicado alrededor de 1907

En todas las obras que acabamos de mencionar, Gimeno defendió de un modo muy recurrente y tenaz las aptitudes de la mujer para las artes:

Nada más conveniente que inculcar a la mujer el amor a las artes. ¿Qué será de ella en su pequeño círculo de acción, encadenada siempre a lo rutinario y lo vulgar, si no se le muestran esferas más elevadas en que pueda esparcir su espíritu?

Siendo para las artes lo esencial el sentimiento, la mujer cuenta con brillantes facultades para cultivarlas, porque el sentimiento es el iris que la ilumina desde la aurora hasta el ocaso.

Dejad a la mujer la paleta y el cincel: mientras cultiva las bellas artes, no dedica su imaginación a malas artes.

No se puede dudar que es eminentemente artista: su exuberante imaginación modela, cincela, dibuja y pinta. La fantasía de la mujer es fecunda y no hay razón para que permanezca inactiva²⁷¹⁷.

Como puede verse, nuestra escritora justificaba la capacidad y predisposición femenina para esta actividad con argumentos biologicistas o esencialistas. Es decir, por la necesidad de esparcimiento de su espíritu, porque el sentimiento femenino era proclive a las artes, por su gran imaginación; además de por considerar que la belleza y la bondad estaban estrechamente relacionadas con ellas -les atribuía una superioridad moral con respecto a los varones-. Atribuye al arte una influencia moralizadora, en general, y también sobre la mujer, que la ayudaría a potenciar el talento de los hijos, a los que debía educar, y a hacer de ella una mejor compañera del hombre. También podía ser, en caso de necesidad, un medio de ganarse la vida de modo honesto²⁷¹⁸.

Reivindicó el papel activo, como sujetos, de las mujeres en el arte, sobre todo mediante largas listas de pintoras y escultoras de diferentes épocas -no solo pasadas, también contemporáneas suyas- y países occidentales. De esta forma, reconocía una tradición femenina o una genealogía que, además de probar las capacidades que tenían las mujeres para desarrollar estas actividades, servía para dar ejemplo a las jóvenes que tuvieran una vocación artística²⁷¹⁹.

De la abundante nómina de creadoras que mencionaba en varios de sus libros, a continuación, vamos a destacar la información que proporcionaba sobre aquellas más conocidas entonces y las que más atención reciben hoy en día por parte de la historia del arte. La información que proporcionaba la escritora sobre estas mujeres solía ser muy escasa y, a veces, poco rigurosa. Lo que es lógico teniendo en cuenta que debió superar grandes dificultades en lo relativo al estudio de estas artistas, en especial, a causa de la falta de información y de exposiciones de sus obras y de la poca presencia de cuadros o esculturas suyas en las colecciones de los museos.

Pintoras

Entre las artistas italianas, Gimeno se refería a Artemisia Gentileschi (1593-1652) -a la que, por error, llama Hortensia-, de la que decía que fue una notable retratista florentina²⁷²⁰. En realidad, esta pintora barroca, hija del reconocido artista Orazio Gentileschi, nació en Roma, aunque desarrolló su trabajo, sobre todo, en Florencia, Nápoles y Londres. Es muy conocido el episodio del juicio contra Agostino Tassi, ayudante de Orazio, acusado de haberla violado en su juventud. Seguidora de Caravaggio, son célebres sus imágenes de mujeres heroicas, en particular sus

²⁷¹⁷ Concepción GIMENO DE FLAQUER: *La mujer española. Estudio acerca de su educación y sus facultades intelectuales*, Madrid, Imp. y Lib. Miguel Guijarro, 1877, p. 47.

²⁷¹⁸ *Ibid.*, pp. 62-64.

²⁷¹⁹ Josemi LORENZO ARRIBAS: «El nacimiento de la Historia de las Mujeres en España (1884), o cuando Concepción Gimeno de Flaquer escribe *Madres de hombres célebres*», en Cristina SEGURA GRAIÑO (ed.): *La Querrela de las mujeres. La Querrela de las mujeres antecedente de la polémica feminista*, vol. III, Madrid, Almudayna, 2011, p. 150.

²⁷²⁰ Concepción GIMENO DE FLAQUER: *Mujeres de raza latina*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1904, pág. 226.

representaciones de Judith decapitando a Holofernes, que sobresalen por su naturalismo, monumental composición y dramática iluminación²⁷²¹.

Otras artistas italianas a las que aludió fueron Elisabetta Sirani (1638-1665) y Rosalba Carriera (1675-1757). La primera también fue hija de un pintor, aunque de mucha menos relevancia, seguidor de Guido Reni. Vivió siempre en Bolonia, donde alrededor de 1652 abrió una escuela para mujeres pintoras y gozó de gran fama por obras como *Porcia hiriéndose en el muslo*. Gimeno hablaba de otro de sus cuadros, *El bautismo de Cristo*, y destacaba su prematura y trágica muerte a los veintiséis años -en realidad murió a los veintisiete-, así como al hecho de que se le enterrara en la tumba del pintor Reni²⁷²². La segunda, afamada pastelista, contribuyó al establecimiento del estilo rococó en Francia y difundió el gusto por la técnica del pastel. Fue conocida sobre todo como retratista por su gran elegancia, refinamiento y soltura. Su notoriedad fue tan grande que se la designó miembro honorario de las Academias de Roma, Bolonia y París²⁷²³. Nuestra autora resaltaba los altos precios que alcanzaban sus obras²⁷²⁴.

También formó parte de la prestigiosa *Accademia di San Luca* de Roma Angelica Kauffmann (1741-1807). Iniciadora del estilo neoclásico en Inglaterra, fue una de las pintoras más solicitadas por las cortes europeas, en especial de la de Londres, donde trabajó y estuvo entre los miembros fundadores de la *English Royal Academy* en 1768. Alcanzó pronto una gran notoriedad como retratista, además de que fue una de las pocas mujeres que hizo pintura de historia. Nuestra escritora aludía a esta pintora de forma muy sumaria en *Evangelios de la mujer*: «Muy celebrado por los poetas Klopstock y Genner ha sido el talento artístico de Angelica Kauffmann, bella joven suiza»²⁷²⁵. A ella y a Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), se refería como las pintoras que mayor prestigio habían alcanzado en el arte»²⁷²⁶. En efecto, Vigée-Lebrun (1755-1842) fue la artista más aclamada de su época. Alcanzó una gran fama por sus retratos de estilo neoclásico, especialmente por los que hizo de la nobleza y la familia real, en particular de María Antonieta, en la Francia pre-revolucionaria. Hasta tal punto contó con el favor real que, gracias a la intervención de la reina, fue admitida en la *Académie Royale* en 1783. Precisamente, su relación con el círculo de la corte fue la que la hizo huir del país en 1789. Durante doce años vivió en el exilio, trabajando incesantemente y recibiendo todo tipo de honores, hasta que regresó a la capital francesa en 1801²⁷²⁷.

Entre las artistas modernas, merece mención especial la francesa Rosa Bonheur (1822-1899). A propósito de su muerte, que se produjo en 1899, Gimeno le dedicó un capítulo corto de *La mujer intelectual* [Imagen 4]. En él hacía un recorrido biográfico, resaltando la temprana muerte de su madre y la estrecha relación con su padre, también él pintor, y cómo esto condicionó su carácter y su pintura. Describía su estilo, haciendo hincapié en su sinceridad y su amor por la naturaleza, así como a los múltiples reconocimientos que tuvo a lo largo de su vida²⁷²⁸. La artista fue célebre en

²⁷²¹ Whitney CHADWICK: *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 2005, p. 886.

²⁷²² Concepción GIMENO DE FLAQUER: *Mujeres de raza latina*, p. 227.

²⁷²³ Roszika PARKER y Griselda POLLOCK: *Old Mistresses*, p. 28.

²⁷²⁴ Concepción GIMENO DE FLAQUER: *Evangelios de la mujer*, Madrid, Lib. Fernando Fe, 1900, p. 48.

²⁷²⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁷²⁶ *Ibid.*, p. 97. La escritora también aludía a Élisabeth Vigée-Lebrun en su libro *Mujeres de regia estirpe*, de 1907, cuando hacía referencia a la reina María Antonieta.

²⁷²⁷ Ann SUTHERLAND HARRIS y Linda NOCHLIN: *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles County Museum of Art, 1976, pp. 190-191.

²⁷²⁸ Concepción GIMENO DE FLAQUER: *La mujer intelectual*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1901, pp. 125-133.

su país, además de en Inglaterra y Estados Unidos, como pintora animalista, a pesar de que este era un género que se creía inapropiado para las mujeres. Su obra *La feria de los caballos*, presentada al Salón de París de 1855, se convirtió en uno de los cuadros más admirados de todo el siglo XIX [Imagen 5].

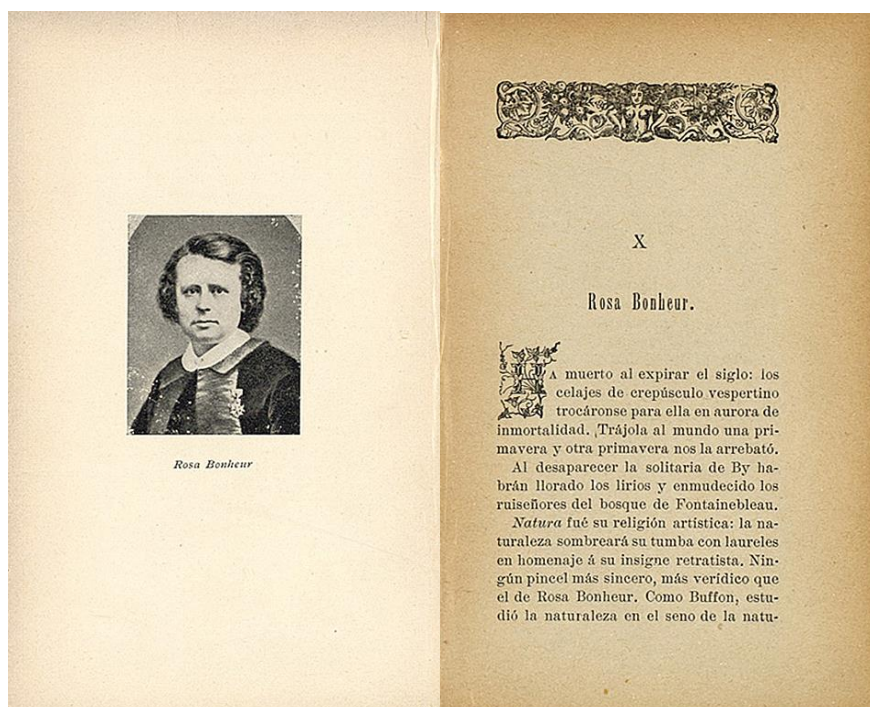


Imagen 4. Capítulo dedicado a Rosa Bonheur, acompañado de un retrato fotográfico de la pintora, del libro *La mujer intelectual*, de Concepción Gimeno de Flaquer, publicado en 1901



Imagen 5. Rosa Bonheur, *Feria de los caballos*, 1853

Escultoras

La opinión dominante en el siglo XIX y principios del XX decía que las mujeres tenían menos capacidad para cultivar la escultura que la pintura debido a las características naturales y funciones sociales que se les atribuían. En cambio, Gimeno, en el capítulo «Escultoras de nuestros días», del libro *La mujer intelectual* [Imagen 6], resaltaba que, pese a las mayores dificultades que entrañaba su práctica, había muchas escultoras:

Doblegar el cincel, más rebelde que la paleta, para reflejar expresión, alma, estremecimiento vital, no es fácil empresa: la estatua, que exige atrevimiento y majestad, no admite idea mediocre, ni ejecución vulgar y, sin embargo, hay que proclamar muy alto, para honra del sexo hermoso, que existen muchas escultoras²⁷²⁹.

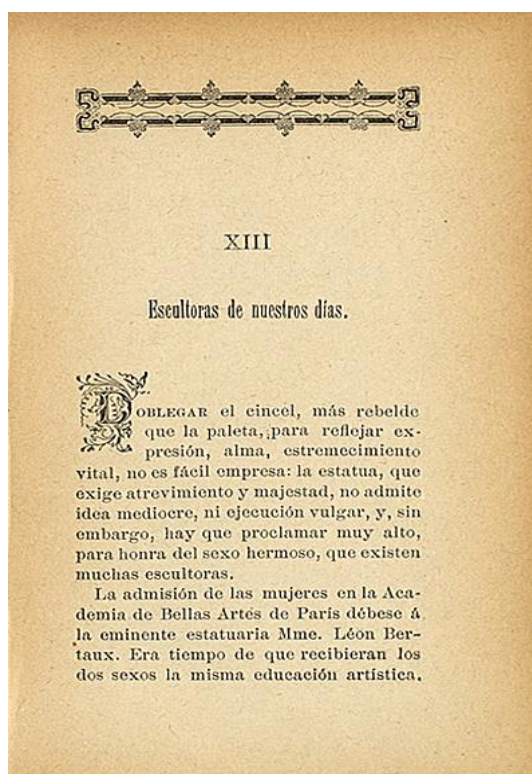


Imagen 6. Primera página del capítulo «Escultoras de nuestros días», incluido en el ensayo *La mujer intelectual*, de Concepción Gimeno de Flaquer, publicado en 1901

Nuestra escritora decía de Harriet Hosmer (1830-1908) que estuvo entre las primeras mujeres que brillaron en la escultura en Norteamérica, junto con Margarita Foley y Ana Whitney, considerando una obra maestra de esta última la estatua de Samuel Adams erigida en Boston²⁷³⁰.

²⁷²⁹ *Ibid.*, p. 149.

²⁷³⁰ *Ibid.*, p. 156.

Hosmer se estableció en Roma en 1852, buscando buen mármol, operarios diestros, colecciones históricas y modelos clásicos; junto con otras escultoras compatriotas suyas. Todas ellas tuvieron una vida ajena a las convenciones sociales, rechazando el matrimonio y la familia, algo que fue en parte aceptado porque fueron célibes y vivieron de forma ejemplar. Autora de obras neoclásicas, permaneció en Roma una década, en la que realizó sus figuras más importantes, como *Beatrice Cenci* y *Zenobia encadenada*²⁷³¹.

La más célebre de las escultoras modernas que mencionaba Gimeno es la francesa Camille Claudel (1864-1943). En París asistió a la *Académie Colarossi*, en la que conoció a Auguste Rodin, que se hallaba por entonces en plena madurez y consagrado como uno de los artistas más admirados de su época. Entró en su estudio en 1885 para trabajar de modelo y ayudante, convirtiéndose poco después en su discípula y amante, aparte de como artista independiente. La culminación de su carrera fue el grupo en bronce *La edad madura*, realizado entre 1893 y 1900. Debido a su rechazo de las convenciones sociales y a problemas psicológicos, fue internada en 1913 en una institución mental en la que vivió durante treinta años, hasta su muerte. Nuestra autora escribe sobre su temprana vocación, su formación en el taller de Rodin y la destaca como artista de gran carácter, energía y fuerza expresiva, resaltando la calidad de su trabajo en mármol titulado *Sakountala*, de 1905 [Imagen 7]. Como prueba de su relevancia, decía que la mayor parte de sus obras se han reproducido en la *Revue Encyclopédique* y alude a varias obras suyas que poseen diversos museos²⁷³².



Imagen 7. Camille Claudel, *Sakountala*, 1905

²⁷³¹ *Ibid.*, pp. 198-203.

²⁷³² Concepción GIMENO DE FLAQUER: *La mujer intelectual*, pp. 153-154.

Por último, y de forma más concisa, nuestra escritora se refería a la española Luisa Roldán (1652-1704), la Roldana; de quien destaca que algunas de sus estatuas se exhiben en los museos²⁷³³. Hija del renombrado escultor barroco Pedro Roldán, gozó de una extraordinaria fama en la segunda mitad del siglo XVII, llegando a ser designada «escultora de cámara» del rey Carlos II y de su sucesor Felipe V. La Roldana desarrolló casi toda su carrera artística en Andalucía, entre Sevilla y Cádiz, hasta su traslado definitivo a la corte, en Madrid. De su producción -parte de la cual no es de atribución segura-, sobresale la imaginería en madera, como el *Jesús Nazareno* y el *Arcángel San Miguel con el diablo a los pies*, consideradas sus obras cumbres. A ellos, hay que sumar los grupos de barro, su material preferido, de pequeño tamaño y carácter popular con temas como la Sagrada Familia, el Niño Jesús, escenas de la vida de la Virgen y belenes.

La carrera de obstáculos de las mujeres artistas

No todas las mujeres que quisieron y tuvieron potencialmente capacidad para dedicarse al arte pudieron hacerlo, ya que fueron muchas las restricciones que encontraron, tal y como se ha visto más arriba. Las artistas no han actuado al margen de la historia cultural, muy al contrario, se han visto obligadas a desenvolverse en un lugar diferente -marginal- al ocupado por los hombres. Así pues, se puede hablar de que las mujeres artistas tuvieron que enfrentarse a una auténtica «carrera de obstáculos», como la denomina Germaine Greer en su influyente libro *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, publicado en 1979, en el que analiza las principales dificultades que se encontraron las pintoras hasta mediados del siglo XX.

Aunque en un principio pudiera creerse lo contrario, estos impedimentos crecieron a partir del siglo XIX, conforme las mujeres se incorporaron en un número cada vez más elevado al arte, en especial a la pintura, y fueron apareciendo ante los ojos de los hombres como peligrosas rivales. Gimeno explicaba las razones de esta oposición y recriminaba a los varones su actitud: «El hombre quiere limitar la misión de la mujer porque ve en ella a un competidor.»²⁷³⁴ Tema sobre el que volvía en otro pasaje de la misma obra, *La mujer española*:

A pesar de que la mujer jamás ha sido impulsada al estudio de las artes, pues en lugar de facilitarle el hombre las sendas escabrosas, no ha hecho más que ponerle trabas, diques y entorpecimientos en su camino, en todos los siglos y épocas han descollado mujeres que han llegado al pináculo de la gloria²⁷³⁵.

Una deficiente educación artística

Siempre muy interesada por el tema de la instrucción femenina, nuestra escritora denunció que una de las grandes barreras que tenían que superar aquellas mujeres que quería dedicarse a la creación era la limitada educación artística. Convencida de que ambos sexos tenían la misma

²⁷³³ Concepción GIMENO DE FLAQUER: *Evangelios de la mujer*, p. 48.

²⁷³⁴ Concepción GIMENO DE FLAQUER: *La mujer española*, p. 71.

²⁷³⁵ *Ibid.*, p. 72.

inteligencia, atribuía a esta circunstancia las diferencias que pudiera haber entre los dos sexos a la hora del desarrollo de actividades científicas o artísticas:

Es indudable que los dos sexos ofrecen iguales manifestaciones de inteligencia, recibiendo la misma instrucción; si el hombre aventaja alguna vez a la mujer en el cultivo de las ciencias y las artes, es porque hace de ellas la ocupación única de su vida²⁷³⁶.

En lo que respecta a este tipo de formación, hemos de recordar que muchas señoritas de la aristocracia y de la burguesía desde finales del siglo XVIII recibían clase de pintura y, sobre todo, de dibujo. No se trataba de una educación regular ni sistemática, puesto que su finalidad era mostrar la posición social, agradar y encontrar un marido adecuado, no el estudio serio y, menos aún, la dedicación profesional.

En el siglo XVIII las Academias Reales se convirtieron en la máxima expresión del gusto de la nación. A través de estas instituciones se convocaban y organizaban los grandes premios y exposiciones a los que estaba obligado a asistir el artista si quería ser reconocido y vender sus obras. Otra de las oportunidades que la academia ofrecía a sus alumnos más sobresalientes era la de un pensionado en Roma con el fin de mejorar la técnica del dibujo y la copia, y conocer los monumentos de la Antigüedad²⁷³⁷.

Con la creación de estas academias oficiales, el cuerpo humano adquirió una importancia capital en la enseñanza, tanto de la pintura como de la escultura, dado que los géneros histórico, mitológico y religioso, basados en figuras humanas, fueron los más reconocidos, con lo que el estudio del desnudo se hizo absolutamente necesario; en paralelo con una cada vez mayor profesionalización del arte. En todas las academias el plan de estudios era el mismo; primero estaba la copia de dibujos, luego seguía el dibujo de modelos de yeso y, finalmente, el dibujo de desnudo del natural.

Dichas academias estatales empezaron a admitir su ingreso a las mujeres solo cuando el prestigio de su enseñanza comenzó a ponerse en cuestión y cuando cobraron fuerza las reivindicaciones de las mujeres artistas, es decir, en la segunda mitad del siglo XIX²⁷³⁸. Gimeno informaba de la primera mujer que había entrado en las Academias francesas: «La mujer del célebre escultor Girardon fue la primera artista que tuvo el honor de pertenecer a la Academia de Bellas Artes de Francia.»²⁷³⁹ Pero, una vez que lograron ser aceptadas en la academia, no se les permitió asistir a las clases de dibujo del natural con modelo desnudo, ni masculino ni femenino -en uno pocos casos, si se toleraba éste tenía que estar parcialmente cubierto-, por considerarlo inmoral e impúdico y que podía ofender el pudor femenino.

²⁷³⁶ Concepción GIMENO DE FLAQUER: *Evangelios de la mujer*, p. 198.

²⁷³⁷ Alejandra VAL CUBERO: *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX). Pintura, mujer y sociedad*, Madrid, Minerva Eds., 2003, p. 48.

²⁷³⁸ Estrella de DIEGO: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 250-251.

²⁷³⁹ Concepción GIMENO DE FLAQUER: *Evangelios de la mujer*, p. 143.



Imagen 8. Portada de *El Álbum-Iberoamericano*, revista dirigida por Concepción Gimeno de Flaquer, del 14 de febrero de 1894

Mientras que las mujeres corrían grave peligro ante la mirada de un hombre desnudo, a los varones no parecía sucederles lo mismo, dado que ellos estaban mentalmente preparados para afrontar esta situación²⁷⁴⁰. Nuestra autora discutía este argumento con gran contundencia en uno de sus textos, diciendo que se trataba de una prohibición hipócrita [Imagen 8]:

Permitid a la mujer el cultivo de las bellas artes. No aprisionéis su florida y fecunda fantasía. Dejadla penetrar en Museos, Academias y Pinacotecas sin hipócritas prohibiciones. El estudio de la pintura no hiere el pudor de quien contempla el ser humano con ojos de artista.

El arte no es impúdico; el arte es la encarnación del mundo espiritual en el mundo material, la representación del ideal eterno, infinito e inmutable, la forma sensible del pensamiento²⁷⁴¹.

La imposibilidad de recibir estas clases privó a las mujeres de los conocimientos de anatomía y composición que, como se ha dicho, eran absolutamente imprescindibles para dedicarse a los géneros más prestigiosos, al menos hasta avanzado el siglo XIX, y aún más a la escultura.

²⁷⁴⁰ Alejandra VAL CUBERO: *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX)*, pp. 246-256.

²⁷⁴¹ Concepción GIMENO DE FLAQUER: *Evangelios de la mujer*, p. 55.

La crítica galante y las calumnias

A lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX, fue habitual referirse a las obras realizadas por mujeres en término de lo que se ha denominado crítica galante, que se entiende como la benevolencia o paternalismo con los que escritores, críticos, artistas y la sociedad en general se dirigían a las creadoras y a sus obras. En el extremo opuesto a esta crítica galante, pero estrechamente relacionada con ella, se encuentran las calumnias que sufrían estas mismas mujeres. Esto refleja dos actitudes por completo antagónicas y complementarias, que iban del juicio excesivamente favorable a la maledicencia y las murmuraciones de todo tipo; cuyo principal objetivo era idéntico: situar a las mujeres artistas en un plano distinto e inferior al de los hombres. Ambas fueron fruto, entre otras razones, como la ignorancia y el miedo a la independencia femenina, del temor de los varones ante la competencia de las mujeres, que a partir del siglo XIX se hizo cada vez mayor. Gimeno lamentó la existencia de estas dos posturas polarizadas entre sus contemporáneos tal y como se refleja en el siguiente pasaje:

La mujer del porvenir, escritora o artista, tendrá un lugar definido en la sociedad, y no fluctuará cual hoy, entre las impugnaciones de los más y los elogios que por galantería y no por convicción le prodigan los menos²⁷⁴².

En el siglo XIX el éxito de las mujeres estaba unido al reconocimiento social, comercial o académico, por lo que las alabanzas a la pintora y a la persona se confundían. Con frecuencia, este falso triunfo se centraba en su atractivo físico, pues, por encima de todo, las artistas eran consideradas mujeres. De ahí que se resaltaran su hermosura, juventud, encanto y virtud, más que cualquier aspecto relacionado con su producción artística. Es decir, ellas mismas se convertían en adorno. Por eso, los hombres escribían toda clase de palabras obsequiosas y hasta hipérboles cuando se trataba de una mujer artista, porque la cortesía y los halagos eran la moneda de cambio habitual entre los sexos²⁷⁴³.

A las actrices, bailarinas, escritoras y también a las artistas se las tenía por mujeres inmorales, que ofendían las tan deseadas reserva y modestia femeninas, ya que supuestamente tenían un comportamiento exhibicionista. Además, en esta época la independencia femenina se asimilaba a disponibilidad sexual. Así pues, fueron constantes las especulaciones sobre sus vidas privadas y una posible promiscuidad -se les atribuían amantes y escándalos-. Aparte, en el caso de las artistas las condiciones particulares de su trabajo favorecían todavía más esas murmuraciones, puesto que tenían que pasar mucho tiempo a solas con los modelos y era normal que fueran visitadas en sus estudios tanto por mujeres como por hombres: clientes, marchantes, artistas, amigos... mientras estaban trabajando²⁷⁴⁴.

²⁷⁴² Concepción GIMENO DE FLAQUER: *La mujer juzgada por una mujer*, Barcelona, Imp. de Luis Tasso, 1882, p. 169.

²⁷⁴³ Roszika PARKER y Griselda POLLOCK: *Old Mistresses*, pp. 81-92.

²⁷⁴⁴ Germaine GREER: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Colmenar Viejo (Madrid), Bercimuel, 2005, p. 285.

Pero, sin ninguna duda, la peor de las calumnias para una artista es que digan que un hombre es el autor de su obra; lo que sucede en muchas ocasiones. Con el fin de ilustrar este escepticismo o incredulidad volvemos de nuevo al caso de Élisabeth Vigée-Lebrun, quien se quejaba en sus memorias de que muchos de sus cuadros se atribuyeron a Ménageot, pintor coetáneo que sobresalió por sus escenas religiosas e históricas, pese a que tenía una manera de pintar totalmente opuesta a la suya. En *La mujer española*, Gimeno, hablando de las escritoras, criticaba con rotundidad que se pusiera en duda su autoría, así como la diferente forma en que se juzgaban sus obras:

Pero ¿qué hacen ellos cuando se trata de una obra nuestra?

Si es mediana, en lugar de respetar el nombre de la mujer que la firma, considerando su aplicación y compadeciendo no disponga de medios para ilustrarse ni de maestros que puedan dirigirlas, se ensañan mordazmente contra ella, y la obra que firmada por un hombre pasaría como regular, la declaran indigna de ser leída.

Si por el contrario, la obra es muy notable, se la atribuyen a un pariente o amigo de la autora²⁷⁴⁵.

La doble moral crítica

Con respecto a la recepción del arte femenino, nuestra autora advirtió que los logros de las mujeres, una vez superadas todas las dificultades a las que debían enfrentarse, apenas eran tenidos en consideración o eran ocultados por alguna figura masculina de su entorno -también él artista-. Ya se ha dicho, que era habitual que el trabajo de las mujeres artistas se juzgara, en el mejor de los casos, como correcto, resultado de la constancia y la habilidad; pues la percepción de la obra femenina era muy distinta de la masculina. Se establecía una equivalencia entre femenino e inferior.

Esto es lo que se conoce como «doble moral crítica», que consiste en aplicar distintos y asimétricos criterios a la hora de analizar las obras de hombres y mujeres: las femeninas son juzgadas mucho más duramente. Gimeno, refiriéndose al Salón de París, denunciaba que el juicio de las creaciones de las mujeres fuera mucho más severo, que el de las realizadas por los hombres, lo que atribuía a que el jurado estuviera formado por varones: «Téngase en cuenta que el Jurado Calificador, compuesto de hombres, es benévolo para admitir obras de los compañeros, y muy poco para aceptar cuadros de pintoras»²⁷⁴⁶. En efecto, los hombres eran los sujetos del conocimiento y como tales ellos interpretaban, describían y enjuiciaban a las mujeres y sus obras, con un enfoque que, aunque se haya pretendido neutral y objetivo, era parcial y subjetivo.

La diferente valoración de las obras hechas por mujeres y por hombres lo refleja muy bien el caso de las «reatribuciones». Obras que se habían creído realizadas por varones y que luego han cambiado de atribución a una mujer, y cómo empeora de forma notable el juicio sobre ella, su valoración estética y comercial. Algo que no es en absoluto inocente, sino que está relacionado con el precio de las obras, ya que está íntimamente ligado a su atribución a artistas afamados. Un ejemplo, de los muchos que hay, es el del *Retrato de Charlotte du Val-d'Ognes* [Imagen 9]. Tomado por un cuadro del célebre pintor neoclásico francés Jacques-Louis David, recibió elogios

²⁷⁴⁵ Concepción GIMENO DE FLAQUER: *La mujer española*, p. 213.

²⁷⁴⁶ Concepción GIMENO DE FLAQUER: *La mujer intelectual*, p. 131.

exagerados de estudiosos internacionales y fue adquirido por el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York en 1917. Pero en 1951 se atribuyó a una mujer, Constance Charpentier, y desde entonces la valoración del lienzo cambió por completo, resaltándose su dulzura y delicadeza, o lo que es lo mismo: su inferioridad²⁷⁴⁷.



Imagen 9. Constance Charpentier, *Retrato de Charlotte du Val-d'Ognes*, ca. 1801

Una vez dicho esto, hay que señalar que, en término generales, las mujeres artistas fueron menos numerosas e inferiores en calidad artística en el momento en que sus obras se enfrentaban a las de los hombres. Simone de Beauvoir habla de un círculo vicioso cuando se mantiene a un individuo o grupo de individuos en situación de inferioridad, el hecho *es* que es inferior, puesto que esa situación le abre menos posibilidades²⁷⁴⁸. En la misma línea, Estrella de Diego habla de mediocridad al referirse a las artistas españolas del XIX, aunque subraya el hecho de que innumerables artistas varones también fueron artistas menores. De igual manera, muy pocos de ellos llegaron a ser grandes maestros. En cualquier caso, más que su calidad o valor artístico, si pintan o esculpen bien o mal, lo que verdaderamente importa es la participación de las mujeres en la creación artística y eso es innegable²⁷⁴⁹.

²⁷⁴⁷ Roszika PARKER y Griselda POLLOCK: *Old Mistresses*, p. 106.

²⁷⁴⁸ Simone de BEAUVOIR: *El segundo sexo*, II vol., Madrid, Cátedra, 2001, p. 106.

²⁷⁴⁹ Estrella de DIEGO: *La mujer y la pintura del XIX español*, p. 234.

Por último, y tratándose de una historia del arte dominada por los varones es importante comprender el sesgo sexista que tienen, entre otros, los conceptos de calidad, originalidad, genio o influencia, algunos de los más importantes en la historia del arte y que las mujeres están aisladas en una categoría crítica separada. Es decir, es imprescindible cuestionar esos criterios y, al mismo tiempo, analizar las condiciones y el contexto de creación de las mujeres²⁷⁵⁰.

Conclusiones

Concepción Gimeno de Flaquer, como parte de sus intereses feministas, prestó una constante atención al papel de las mujeres en la cultura y, por ende, en el arte, campo en el que reivindica sus capacidades y protagonismo como sujetos a lo largo de la historia. En particular, se ocupó de las pintoras, cuyo número fue mucho más abundante, en especial a partir del siglo XIX, frente al de las escultoras, quienes se encontraron todavía con más barreras en el desarrollo de sus carreras profesionales debido a las mayores dificultades técnicas y de ejecución que entraña este arte. Escribió principalmente acerca de artistas europeas de distintas épocas de forma individual, pero, sobre todo, colectiva, mediante largas relaciones, incluyéndolas en la categoría de «mujeres artistas» y reconociendo la existencia de una tradición o genealogía específicamente femenina.

En particular, destaca su decidida defensa de las aptitudes femeninas para el arte, aunque para ello recurra a la biología. Atribuye a las mujeres una mayor sensibilidad e imaginación que a los hombres, que la predisponen a la creación artística, actividad que cree que tiene una la positiva influencia en ellas y, en tanto que madres, en la educación de sus hijos e hijas.

Responsabilizó con gran contundencia a los hombres de la desigualdad que sufrían las mujeres en la cultura, como consecuencia, según ella, del miedo a la competencia que éstas podían representar. Aparte de este, abordó otros temas de gran interés, sobre todo aquellos relacionados con los obstáculos que se encontraban las mujeres que querían desarrollar una carrera artística. Esto es, la insuficiente educación artística femenina, calificando de hipócrita la prohibición de que las mujeres asistieran a las clases de desnudo del natural, la crítica galante y las calumnias sobre las artistas y la severidad con que se enjuiciaban las obras femeninas.

Sin embargo, algunas de sus ideas sobre la mujer son problemáticas, en el sentido de que acepta casi sin discusión los argumentos biologicista y esencialistas que atribuyen características y funciones naturales diferentes y asimétricas a mujeres y hombres -como hacían quienes rechazaban la creatividad femenina-. Aunque ella, al contrario de lo que era habitual, insiste en que tales características y funciones femeninas no son inferiores a las masculinas e incluso trata de utilizar estos argumentos en favor de las mujeres, sobre todo en relación con sus capacidades intelectuales y artísticas. Otro aspecto que refleja su talante convencional es la frecuente exaltación que hace de la superioridad moral femenina y de la mujer en su misión de madre, si bien no cree que deba ser su dedicación exclusiva.

²⁷⁵⁰ Roszika PARKER y Griselda POLLOCK: *Old Mistresses*, p. 33.